

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

76 | 2015

Varia

Olivier Bonfait (dir.), *Histoire de l'art*, n° 74, « Représenter le travail »

2014

François Albera



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5030>

DOI : 10.4000/1895.5030

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2015

Pagination : 181-185

ISBN : 978-2-37029-076-2

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Olivier Bonfait (dir.), *Histoire de l'art*, n° 74, « Représenter le travail » », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 76 | 2015, mis en ligne le 02 novembre 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5030> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5030>

© AFRHC

son essai, Eisenstein entrevoit le « mage-cinéaste de la télévision », « vif comme un clin d'œil ou comme le jaillissement de la pensée » imposant son interprétation esthétique de l'événement « pendant la fraction de seconde » où il se produit...

Ce qui nous semble faire le prix de ces *Notes pour une histoire générale du cinéma* tient largement à ce qui pourrait être considéré, à première vue, comme des faiblesses. Sans doute, la forme est cursive, souvent chaotique, le propos parfois difficile à déchiffrer : mais c'est cette forme dépouillée, précisément, qui permet de saisir l'agilité intellectuelle, l'audace des associations, la vivacité des changements de niveau d'analyse. Sans doute la conception de l'histoire qu'elles laissent entrevoir manque-t-elle parfois de cohérence : mais la tension, justement, entre ce que l'on pourrait appeler une histoire-montage warburgienne et une histoire délibérément téléologique renvoie, d'une certaine façon, à des tensions inhérentes à la pratique historique, oblige à reposer quelques questions essentielles. Sans doute, certaines références sont-elles obsolètes, certains rapprochements sont-ils insuffisamment fondés, sans doute, ce qui était alors pionnier a forcément, pour une part, cessé de l'être, mais bien des intuitions demeurent neuves, et de tout cela, surtout, il reste un style de pensée, une manière, par exemple, de combiner ampleur de vue et attention à la matérialité, une mobilité, une ardeur, une ambition. Et ces *Notes* constituent, sans doute, une notable contribution à la connaissance de l'œuvre et de la pensée d'Eisenstein, mais elles demeurent aussi parfaitement contemporaines et hautement stimulantes.

Cette énergie, pourtant, est nimbée de mélancolie : les *Notes* esquissent aussi un autoportrait inachevé. Le dernier chapitre s'ouvre et se termine (ou peu s'en faut) par le mot *YO* (moi). Les *Notes* peuvent être lues comme la trace des efforts d'un homme affaibli pour se situer, pour situer son travail novateur dans la très ancienne histoire des pratiques humaines. On songe, toutes choses égales (mais lui aussi, après tout, parle de Zeuxis et d'Alhazen), à Lorenzo Ghiberti dictant, au soir de sa vie, ses

Commentarii, pour inscrire son œuvre dans la filiation de l'Antiquité et dans la récente renaissance des arts, et pour la prolonger par des conseils aux jeunes artistes. Les *Notes* d'Eisenstein méritent certainement, elles aussi, une postérité.

Patrick Désile

Olivier Bonfait (dir.), *Histoire de l'art*, n° 74, « Représenter le travail », 2014

Punition du péché originel dans la tradition biblique, le travail tire son nom du bas latin *tripalium* qui désigne un instrument de torture. « Ce n'est qu'au cours des siècles que le travail acquiert sa signification moderne d'association de l'homme et de l'outil en vue de produire ». Ainsi commence la contribution de Perrine Mane consacrée aux « Images médiévales du travail » dans ce numéro d'*Histoire de l'art* – éditée par l'association des professeurs d'archéologie et d'histoire de l'art des universités et dirigée par Olivier Bonfait. L'objet de cette livraison, « Représenter le travail », est original dans une histoire de l'art française peu encline à se pencher sur cet aspect de la production picturale et sculpturale. Comme le note Thomas Le Roux dans sa contribution, alors qu'en Grande-Bretagne, en Allemagne ou en Italie la représentation de l'industrie et du travail a été régulièrement étudiée, « la France se différencie par la discrétion de sa recherche », à l'exception d'excursus de Bertrand Gille, historien des techniques, et de travaux de Pierre Francastel et Marc Le Bot en histoire sociale de l'art (on pourrait ajouter le bref épisode de la revue *Histoire et critique des arts* [1977-1980] qu'avait créée Nikos Hadjinicolaou, à laquelle participaient des auteurs comme Michel Melot ou Serge Guilbaut et qui fit découvrir en France Timothy Clark). L'intérêt très récent également pour les courant de l'Art social (autour, notamment, de Léon Rosenthal) va dans le même sens. Sans remonter à Hésiode, l'intérêt pour le monde rural et par conséquent le travail des champs a sans doute été plus étudié que le travail industriel (on pense à l'exposition « Paysa-

ges, paysans : L'art et la terre en Europe du Moyen Âge au ^{xx}^e siècle» d'Emmanuel Le Roy Ladurie, à la BnF en 1994 et aux travaux d'Héliane Bernard). Ce numéro envisage la question sur un temps long du Moyen Âge au Quattrocento et à la Régence de Philippe II, jusqu'au ^{xix}^e et au ^{xx}^e siècles. Cela le conduit à envisager la part de la photographie dans cette iconographie – dont il est plusieurs fois questions à propos de courants artistiques picturaux qui, dès l'apparition du nouveau medium, doivent ou choisissent d'en tenir compte. En revanche le cinéma en est absent – sinon par le biais d'une brève comparaison pourtant suggestive et de références documentaires. On peut regretter que les historiens de l'art et de la photographie se privent ainsi d'une ressource qui intervient constamment et fortement dans leur domaine tout au long du ^{xx}^e siècle et après, tant au titre de la documentation que des mises en formes et des motifs qu'elle propose. Et souhaitons à l'inverse qu'une revue de cinéma ou un colloque d'historiens et d'esthéticiens du cinéma s'empare de ce thème – dont, dans les années 1970, Jean-Luc Godard avait souligné l'importance et l'évolution dans l'histoire du cinéma. Ou le reprenne à nouveaux frais, les *Cahiers de la cinémathèque* ayant consacré quelques rencontres de Perpignan et quelques numéros à des « figures » de métiers ou de statuts sociaux par le passé. Les « perspectives » et les « études » de la présente revue, en tout cas, y invitent.

Si l'on suit la notice « Travail » du *Dictionnaire de l'Occident médiéval* due à Jacques Le Goff, l'époque médiévale permet d'observer la valorisation de la notion de labeur et l'émergence du concept de travail. Pour Perrine Mane, cette période joue un rôle capital dans le passage de la « punition » divine à la reconnaissance d'une valeur sociale dans le travail. Au sein de la tripartition du ^{xi}^e siècle entre les *oratores*, les *bellatores* et les *laboratores* – ceux qui prient, ceux qui se battent et ceux qui travaillent –, la hiérarchie se transforme dans un cadre spirituel renouvelé au ^{xiii}^e siècle où les ordres mendiants amènent à valoriser la pratique du travail manuel. Dès lors tout le monde tend à se présenter comme travailleur, jusqu'au

clerc et au chevalier, le comportement laborieux venant à l'emporter sur celui du preux ou sur le comportement courtois. De ce phénomène, dont témoignent les sources écrites, les images, en raison de leur visibilité, sont un vecteur important : une place de plus en plus grande des *laboratores* dans l'art monumental et dans l'enluminure est le révélateur de cette « nouvelle perception, intellectuelle et affective, mais aussi des intérêts et des préjugés que les classes dominantes avaient envers les paysans et les artisans dans l'exercice de leurs activités. » Le travail agricole et le travail artisanal, dont il existe des mentions nombreuses dans les écritures saintes, ont pu ainsi être promus à la représentation, sous des formes appartenant au temps des artistes, offrant un aperçu des savoirs techniques, de la gestuelle liée aux outils, de l'enchaînement des tâches : travaux des champs, chantiers de construction, de fonderie, tissage... Avec l'essor de l'industrie au ^{xviii}^e siècle, une ambiguïté vient affecter les représentations : ont-elles l'industrie elle-même, les machines et les dispositifs techniques pour objet (comme sur les planches de *l'Encyclopédie*) ou le travail qu'effectuent les ouvriers ? Et dans le « travail » s'intéresse-t-on aux gestes à effectuer, à l'accomplissement des tâches ou aux conditions dans lesquelles elles s'effectuent ? Thomas Le Roux situe d'abord ces représentations entre « pittoresque urbain et industrialisme » de 1815 à 1870, observant une rupture esthétique et politique dans les années 1870-1900 où « la reconnaissance politique de l'ouvrier républicain permet l'affirmation durable, en peinture, d'une véritable iconographie de la figure ouvrière ». On assiste ainsi à des commandes publiques, à l'émergence d'une peinture grand format ou de décors dont les personnages sont meuleurs, parquetteurs, mineurs, trieuses, travailleurs du bois, du gaz, forgerons. Mais la promotion républicaine du travail sert souvent la glorification de l'industrie et l'exaltation de la cohésion de l'ordre social et de l'effort collectif pour le bien commun. La « beauté du travail », l'effort de l'ouvrier se subsument dans « la grandeur de l'œuvre collective » comme l'écrit *l'Illustration* lors du Salon de 1888. On est loin des

Casseurs de pierres de Courbet (1849) qui témoigne des dures conditions de travail et de la misère des travailleurs, de la *Blanchisseuse* de Daumier, voire des *Repasseuses* de Degas ! L'atmosphère de piété émanant des tableaux de Millet est connue, comme la propension à l'allégorie de Puvis de Chavanne. A contrario, comme l'analyse Chang Ming Peng en dégagant les « paradoxes et enjeux » de cette iconographie renouvelée, la *Grève des mineurs* d'Alfred Roll (1880), vaste composition (345 × 334) porteuse de revendications sociales, admirée par Van Gogh, est acquise par l'État au Salon mais exilée à Valenciennes (où les événements ont eu lieu), et n'est plus exposée à partir de 1931, roulée et laissée à une détérioration fatale. De même la grande composition de Léon Hermitte *les Halles* (404 × 635), commandée pour l'Hôtel de Ville de Paris, qui fit sensation au Salon de 1895, mais resta invisible depuis 1904, roulée de réserves en réserves avant son exposition au Musée de la civilisation de Québec en 2013, et sa restauration financée par le Marché de Rungis (elle est désormais accrochée au Petit Palais).

Comment définir par conséquent la notion de « travail » dans une approche allant du Moyen Âge à l'époque contemporaine, en passant par la régence d'Orléans – qui voit l'émergence de la figure du financier ? Quelles sont les transformations qui l'affectent et quels champs sémantiques appelle-t-elle selon les périodes ? Au Moyen Âge, dira-t-on, il s'agit du travail artisanal, manuel et non du travail de l'ère industrielle : sont-ils assimilables ou envisageables dans une continuité ? Ce qui se perpétue en tout cas c'est, dans un premier temps, cette malédiction divine qu'Adam Smith (dans sa *Richesse des nations*, 1776) oppose au « repos » comme synonyme de « bonheur » et de « liberté ». Jusqu'à Hannah Arendt et plus près de nous Dominique Meda (*le Travail, une valeur en voie de disparition*, 1995), on poursuit cette vision du travail comme « pure négativité », qui serait née avec la Réforme et se serait généralisée à l'âge industriel. Karl Marx, dans ses manuscrits de 1857-1858 (*Grundrisse*) posait la question différemment en formulant une distinction entre

« travail » comme possible « auto-effectuation, objectivation du sujet, et, par la même, liberté réelle dont l'action est précisément le travail » (ce qui ne signifie pas pure jouissance – comme le pensait Fourier) et travail servile ou salarié, imposé de l'extérieur, aliénant. François Vatin qui a approfondi ce débat distingue ainsi deux types de contraintes liées au travail : d'une part la contrainte productive, celle qui permet de comprendre « l'effort le plus intense » du compositeur, par exemple (« la composition d'une œuvre musicale requérant à la fois un sacré sérieux et l'effort le plus intense » – dit Marx) mais aussi de tout travailleur qui a en vue l'œuvre qu'il a à accomplir, et cela, même dans des formes dégradées de travail. « Cette contrainte doit se concevoir dans l'acte de travail lui-même, conçu comme tendu vers une finalité productive, un résultat à obtenir ». D'autre part la seconde contrainte qui relève des institutions sociales de travail : l'esclavage, le servage, le salariat. C'est, dans notre société, la « contrainte salariale » (qui amène Marx à produire les notions de « force de travail » et de « valeur-travail » avec l'assimilation du travail à une marchandise). Dans cette approche, « le travail n'est pas réductible au cadre social de sa gestion dans la société capitaliste », on pourrait même en déduire qu'il est « entravé » par le salariat et que le communisme viserait à le libérer (François Vatin, « Marx et le travail : acte créateur et instrument d'aliénation », *Revue du MAUSS permanente*, 6 février 2010 [en ligne] <http://www.journaldumauss.net/?Marx-et-le-travail-acte-createur>). Dans un (trop) bref aperçu des réflexions de Nietzsche sur « le siècle des machines », « la civilisation du négoce », Tilmann Buddensieg cite plusieurs aphorismes du philosophe dans *Humain trop humain* et ses *Considérations inactuelles* (1876-1880) où il voit advenir le « temps des constructions cyclopéennes » propre à l'âge démocratique. Avec « l'accélération du temps » due aux chemins de fer et au télégraphe, les bouleversements que promet la navigation aérienne annoncent un « âge de l'architecture » qui va supplanter celui des œuvres d'art. « On n'arrêtera pas la démocratisation de l'Europe »,

écrit-il, « et les adversaires les plus radicaux de la démocratie (je veux dire les esprits révolutionnaires) ne semblent être là que pour pousser de plus en plus rapidement, par la crainte qu'ils suscitent, les différents partis dans la voie démocratique. Or le fait est que la peur peut vous prendre à voir les gens qui travaillent aujourd'hui sciemment et sincèrement à cet avenir : il y a sur leur visage quelque chose de désolé, monotone, et la poussière grise semble avoir volé aussi jusqu'au fond de leurs cerveaux ».

Ces distinctions s'imposent dès lors qu'on aborde la représentation du travail à l'âge industriel (xix^e-xx^e s.) où l'on balance entre le travail comme réalisation, comme aliénation et comme émancipation. Elles manquent quelque peu au cadre que définit le numéro. De la III^e République à l'Allemagne de Weimar et de l'Amérique rooseveltienne à l'URSS de Staline ou à l'Amérique de Nixon, ces ambiguïtés traversent les pratiques artistiques et les représentations qui, souvent, de surcroît, procèdent de commandes publiques et assument dans plus d'un cas un rôle de propagande. Ainsi Laure Poupard étudiant les portraits des travailleurs dans la propagande de la Work Progress Administration (1935-1943) jette la lumière sur un corpus inattendu, celui de photographies et d'expositions chargée de promouvoir les succès du gouvernement américain dans la lutte contre le chômage et la relance de l'économie à l'époque de la crise. Le contraste est grand par rapport aux photographies de la Farm Security Administration que Steichen a rendues fameuses en leur consacrant une exposition au MoMA en 1962 (*The Bitter Years: 1935-1941*), relayées, à l'époque par la littérature (Steinbeck, Caldwell), le cinéma de John Ford (*Grapes of Wrath*, *Tobacco Road*) ou de Pare Lorentz et Robert Flaherty. De même l'Office of War Information, agence fédérale américaine (étudiée par Sarah Chalumeau-Martin), développe-t-elle à partir de 1942 une propagande de mobilisation en faveur de l'effort de guerre mettant en son centre la figure de l'ouvrier, héros du front intérieur (comme le film de Lewis Seiler, *Pittsburgh*, le montre à l'envi – encore une raison de regretter

l'ignorance à l'endroit du cinéma). Parmi ces 10 000 photographies, où la virilité, la vertu et la force règnent, le souci de mobiliser toute la population conduit pourtant aussi à ce que des figures de femmes et de noirs deviennent à leur tour des icônes du travail. Du moins jusqu'à la fin de la guerre et au retour des soldats (Leo Hurwitz l'a amèrement pointé dans *Strang Victory*). Alfred Palmer et son équipe rompant avec la tradition documentaire embrassent ainsi une esthétique de l'exaltation et de l'emphase qui n'a rien à envier à l'iconographie soviétique instaurée avec le réalisme socialiste (déplorons la qualité numérique des reproductions). Précisément, Nicolas Laurent s'intéresse à la carrière d'un sculpteur soviétique, Ivan Chadr, engagé dans le grand plan de propagande monumentale mis en place en 1918 consistant à produire des effigies des héros du socialisme pour orner les places publiques (la Russie n'avait pas de tradition de ce type jusque là, les statues étant réservées aux souverains et les dévoilements de ces statues – Danton, Bakounine, etc. – sont des événements que les ciné-journaux de Vertov enregistrent et qui souvent ne subsistent que sur pellicule, les matériaux employés étant éphémères – ainsi celle de Robespierre dans le *Kino-nedelia*, n° 18). Dans le cadre de l'exposition agro-industrielle panrusse de 1923 visant à montrer les progrès de la modernisation du pays, Chadr se voit commander une œuvre ornementale monumentale. Or plutôt que d'héroïser un personnage ou une figure de travailleur (comme il l'avait fait auparavant avec un paysan semeur et un buste d'ouvrier) et d'exalter la force physique, il choisit de célébrer l'outil lui-même et la puissance mécanique avec un tracteur agricole à chenilles paraissant s'élancer dans le vide en train de franchir un talus. L'analyse de Laurent rapproche ce tracteur « cabré » de la statue équestre de Pierre le Grand à Pétersbourg et le compare au tracteur de *la Ligne générale* d'Eisenstein qui est filmé à plusieurs reprises sous le même angle. On pourra discuter l'analyse proposée ici du film mais saluer le lien établi avec le cinéma dont d'autres contributions se sont malheureusement privées.

Frank Knoery, dans son article, repart de la formule benjaminienne *Der Autor als Produzent* (l'auteur comme producteur) pour étudier les conditions de la remise en cause du statut de l'artiste dans la République de Weimar par l'avant-garde artistique, phénomène qui lui paraît plus important encore que la formation d'une nouvelle iconographie. Désormais l'artiste est appelé à se transformer en ingénieur «concevant comme sa tâche d'adapter [l'appareil de production] aux buts de la révolution prolétarienne» (W. Benjamin). La figure de Tatline servant de référence. Cependant l'étude paraît quelque peu simplifier les termes du problème d'une part en la coiffant sous la seule injonction du politique (qualifiée d'«étau») lequel, récusant progressivement le modèle constructiviste au nom de l'accessibilité du plus grand nombre, rendrait «définitivement caduque» «l'image de l'artiste comme émanation de l'âge machiniste», et, d'autre part, en ne s'attachant qu'aux représentations artistiques de type pictural tandis que tous les nouveaux domaines ouverts par cette tendance «ingénieurale» (comme les arts appliqués – *design* –, le graphisme, la décoration murale, le photomontage, etc.) ne sont quasiment pas envisagés. Ni le cinéma bien entendu que certains artistes appréhendèrent comme un moyen de sortir des contradictions de l'art institué (ainsi Hans Richter par exemple). En outre les débats des années 1930 en France, à l'initiative de l'AEAR, autour de la notion de «réalisme» auxquels participèrent Léger, Le Corbusier, Aragon, Malraux et bien d'autres offrirent un utile «contrechamp» à une expérience allemande dont l'avènement du nazisme interrompit drastiquement les évolutions. L'étude de Pauline Chevalier, consacrée à l'Art Workers's Coalition en 1969 à New York, reprend cette identification de l'artiste au travailleur dans le domaine de la sculpture minimale et post-minimale et de l'art processuel par-dessus les équivoques de la *mimésis*. Pour ces artistes, émergeant dans le contexte de la «Nouvelle gauche» américaine, de la lutte contre la guerre menée au Vietnam et la «guerre froide», «l'idéologie est plus perceptible dans le matériau et

le processus que dans le contenu même de l'œuvre». Carl Andre, dont la pièce *Equivalent VIII* consistait en 120 briques (et fit s'exclamer la presse lors de son acquisition par la Tate Gallery de Londres que ce musée avait décidé de faire «de la maçonnerie un art»), témoigne de ce que la rationalisation de la forme et le recours à des produits manufacturés (également présent chez David Smith) caractérisent ce courant qui évoluera rapidement au-delà de cette identification au travail ouvrier, notamment avec Richard Serra, Gordon Matta-Clark. «Elle aura cependant servi à mettre en évidence la spécificité du travail artistique dans ses choix, ses libertés et ses lieux» (la citation de Marx concernant la composition musicale pourrait être alléguée ici), notamment vis-à-vis des institutions artistiques (musées, foires de l'art) qui souvent suscitent les œuvres. Les activités de l'AWC et le positionnement social et même politique de ses protagonistes «furent en grande partie dirigée contre le MoMA de New York». À cet égard il serait intéressant de revenir en amont sur le rôle de cette institution, soutenue par la fondation Rockefeller et la CIA depuis les années 1940, dans la diffusion officielle et l'instauration de «l'expressionnisme abstrait» comme valeur internationale dans le marché de l'art (monétaire, symbolique et idéologique) et, en aval, sur les grandes manifestations du type *Dokumenta* ou «Quand les attitudes deviennent formes» de Szeemann dont le catalogue, sous la signature du président de Philip Morris pour l'Europe, attirait l'attention du public sur «un élément clé dans cet "art nouveau" qui a sa contrepartie dans le monde des affaires [*business world*]. (...) l'entité commerciale cherche, elle aussi, à améliorer ses services et ses produits par l'expérimentation de nouvelles méthodes et de nouveaux matériaux. Notre constante recherche de voies nouvelles, pour agir et produire, s'apparente aux interrogations des artistes dont les œuvres sont présentées ici.».

François Albera